AMTLICHE VERÖFFENTLICHUNGEN
DER NATIONALGALERIE ZU BERLIN

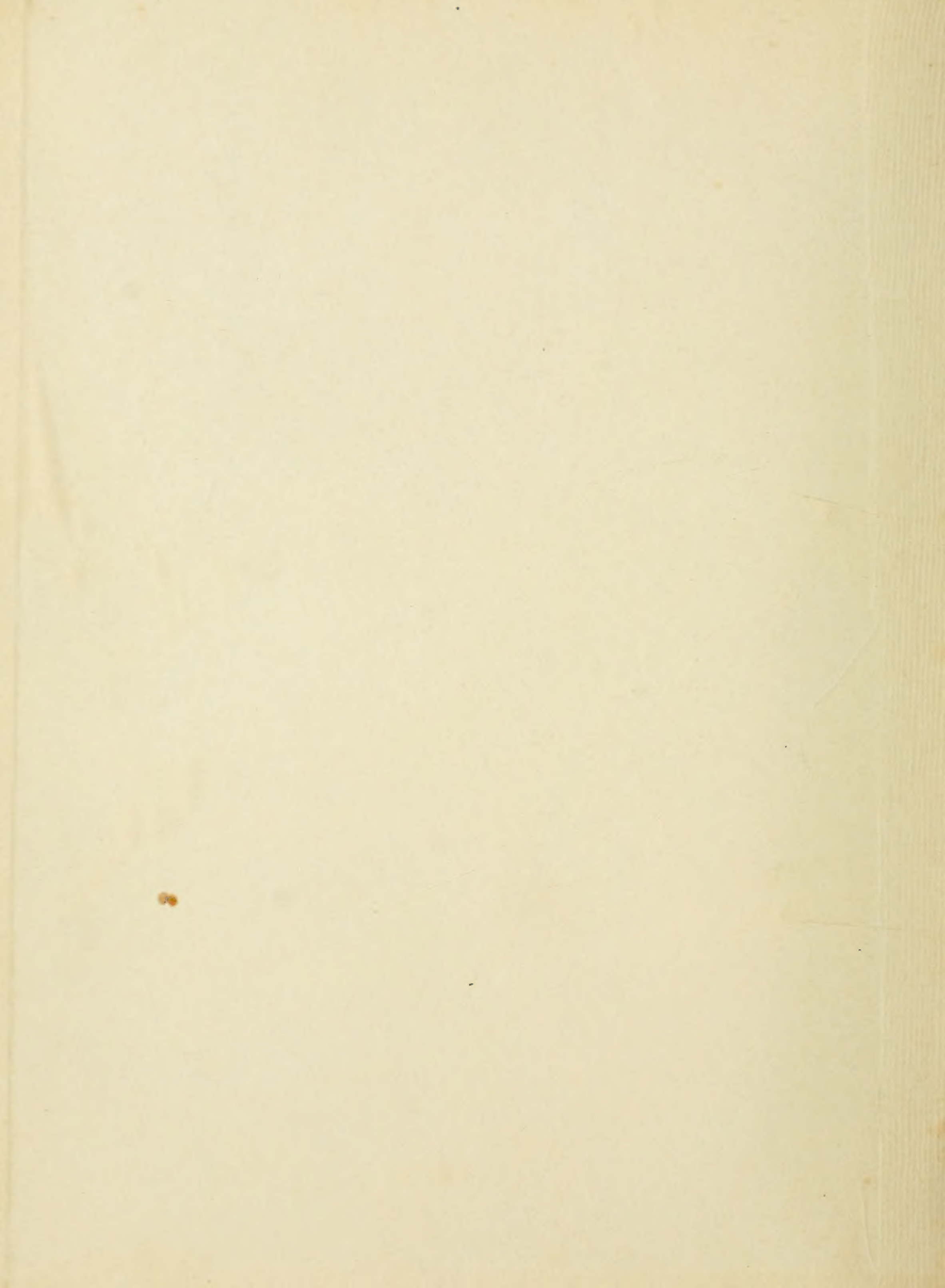


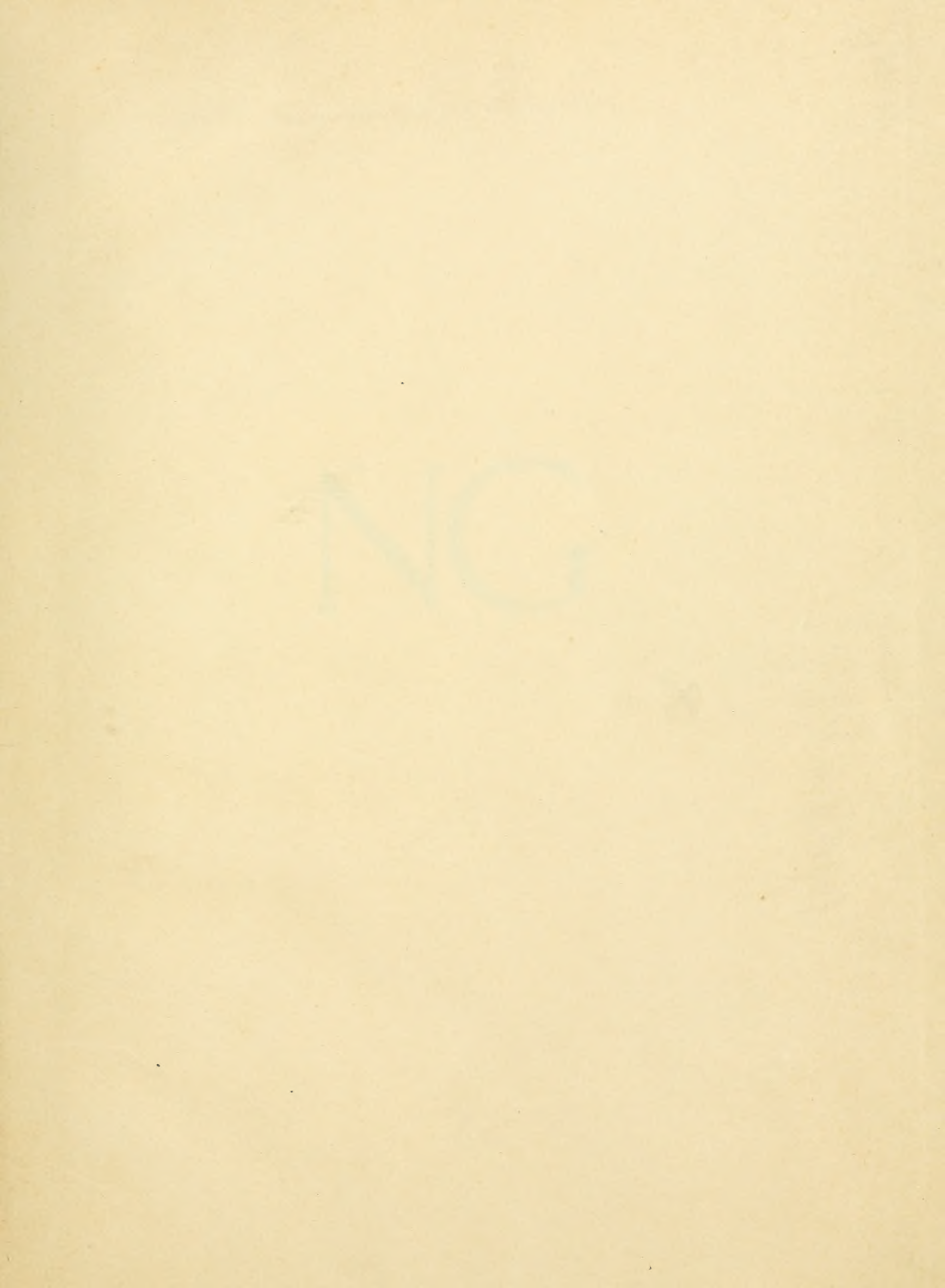
NEUE KUNST

VON

LUDWIG JUSTI

VERLAG VON JULIUS BARD / BERLIN







NG



Amtliche
Veröffentlichungen der National-Galerie

Neue Kunst

Ein Führer zu den Gemälden der sogenannten Expressionisten in der National-Galerie

von

Ludwig Justi

Mit vierzehn Abbildungen

Im Verlag von Julius Bard Berlin
1921

Veränderter und reicher illustrierter Sonderdruck
aus dem Führer durch die National=Galerie
„Deutsche Malkunst im neunzehnten Jahrhundert"

Druck der Spamerschen Buchdruckerei in Leipzig

Die Seele des Menschen ist nicht eine gleichbleibende Substanz, sondern ein Zusammenhang geistiger Vorstellungen, Empfindungen, Regungen; im Rahmen der persönlichen Anlage ändert sich ständig jeder einzelne dieser Lebenswerte, neue treten auf, durch innere Spannungen oder äußere Eindrücke ausgelöst. So ist das Ich in jedem Augenblick ein anderes Netz von geistigen Fäden, verhält sich anders zum eigenen Dasein, zur eigenen Vergangenheit und zur Umgebung; um so größer ist der Unterschied, um so rascher der Wechsel, je reicher das Gewebe ist, je zarter Kette und Einschlag.

Wie beim einzelnen Menschen, so ist es beim Gesamtgeist des Volkes, der Zeit: sein Leben verläuft in einem fortwährenden Sichverschieben der Anschauungen und Ziele. Der Wandel vervielfältigt sich dadurch, daß immer neue Persönlichkeiten in die schöpferische Arbeit eintreten, daß neue Geschlechter mit ganz anderen Voraussetzungen in die vordere Linie kommen.

Wenn die Kunst das Wesen des einzelnen schöpferischen Menschen am genauesten ausdrückt, so ist sie auch die feinste Gestaltung des Gesamtgeistes und daher einer ständigen Umlagerung unterworfen. Dieser Wandel geschieht seit dem großen Umsturz am Ende des achtzehnten Jahrhunderts rascher als früher, weil das mächtige ausgleichende Gewicht der festen Überlieferung weggefallen ist; zugleich verursacht das Fehlen einer gemeinsamen Grundlage ein Nebeneinander verschiedener seelischer Einstellungen, künstlerischer Richtungen.

Nun besteht in weiten Kreisen des deutschen Volkes der edle Trieb, an der allgemeinen geistigen Bewegung Teil zu haben, sie zu verstehen und sich innerlich anzueignen. Wechselt die Einstellung, treten neue schaffende Kräfte auf, so ist es nicht immer leicht, zu folgen, sich anzupassen, sich einzufühlen. Das führt zunächst oft zu innerer Ablehnung, Feindlichkeit, Spott. In anderen Ländern steht man neuen Arten künstlerischen Gestaltens ruhiger, gleichgültiger gegenüber; der Kampf der Meinungen in Deutschland ist ein Zeichen der Lebendigkeit und des schönen Gefühls, daß alles Schöpferische innerhalb einer seelischen Gemeinschaft bleiben sollte.

Die öffentliche Sammlung gegenwärtiger Kunst ist daher mehr als in anderen Ländern verpflichtet, durch Ankäufe, Leihgaben, Ausstellungen, über die vielen äußeren und inneren Schwierigkeiten hinweg, eine Vorstellung vom geistigen Ringen unserer Tage zu geben, durch Vorträge und Schriften den

Zugang zu neuer Form und neuem Gehalt zu erleichtern, für die vielen Besucher der Galerie, die zunächst dem Wandel der künstlerischen Haltung fern stehen, denen es aber mit dem Anteil an der geistigen Entwicklung ernst ist. Das gilt auch von den nachfolgenden Darlegungen: sie sind nur für Leser gedacht, denen das Schaffen neuer Art noch fremd ist, und nur für solche, die aufrichtig bestrebt sind, sich in das veränderte Kunstwollen einzufühlen. Voraussetzung ist dabei, daß der Leser zugleich Besucher der Galerie ist; Wort und Schrift können das Kunstwerk nicht umschreiben, ersetzen; der Führer kann nur dazu helfen, den Betrachter auf Standpunkte zu leiten, von denen es am besten gesehen wird: dem eigenen Sehen allein offenbart sich die Form, und in ihr der seelische Gehalt; genauem, oft wiederholtem, eindringendem, fühlsamem Sehen.

Die europäische Kunst der letzten Jahrzehnte war in der oberen Schicht der Geistigkeit beherrscht durch den von Frankreich ausgegangenen Impressionismus. In der National-Galerie ist diese Richtung glänzend veranschaulicht durch eine erlesene Sammlung französischer Meisterwerke. Die deutsche Malerei hat die künstlerischen Gedanken Frankreichs aufgenommen und selbständig verarbeitet. Liebermann, Slevogt, Corinth sind die Führer des deutschen Impressionismus, und unsere Galerie gibt von ihrer Art eine lebendige Vorstellung, wenn auch zwischen 1898 und 1917 durch äußere Hemmungen die Erwerbung von Gemälden dieser Künstler so gut wie ausgeschlossen war.

Das Wesen des impressionistischen Bildes könnte man mit einem oft angeführten Wort Zolas bezeichnen: ein Stück Natur, gesehen durch ein Temperament. Das Stück Natur ist die Grundlage, die Auslösung des Kunstwerks; es geht dann durch die persönliche Auffassung des Malers hindurch. Der Impressionist stand in Kampfstellung gegenüber dem sogenannten Akademiker, der vom Inhalt ausging, ihn erfand oder aus gewohnten Vorstellungen entnahm, nach überkommenen Regeln gestaltete. Der Impressionist legt keinen Wert auf den Inhalt, er soll nicht geschichtlich oder anekdotisch sein, und nicht gefühlt; ein Bild, das sich an den Verstand wendet oder gar an das Herz, ist ihm zum mindesten verdächtig. Die Form aber will er aus dem Natureindruck entwickeln. Natur ist ihm, dem modernen Großstädter, nicht

so sehr der nackte Mensch, wie in früheren Zeiten, sondern vor allem die Landschaft, es ergibt sich die Forderung der Freilichtmalerei: daß die Staffelei draußen stehen soll; an Stelle des dunklen Galerietons der alten Bilder tritt eine strahlende Helligkeit, und aus der zartblühenden Farbigkeit der Seine-Landschaft wird eine wundersame Farbenfeinheit entwickelt. Zugleich erhebt sich das malerische Handwerk zu einer Höhe, die für alle Zeiten den Meisterschöpfungen dieser Art ihren Rang in der Gesamtgeschichte der Kunst sichert.

Nun aber stellten sich dem Impressionismus Künstler entgegen, die von Grund auf anderes wollten; ihre Entschlossenheit im Ansteuern des neuen Zieles und im Überbordwerfen alles bisherigen Reichtums, der vielleicht die Fahrt hätte beschweren können, war geschärft und gehärtet durch die anscheinend unerschütterbare Geltung der bisherigen Machthaber. Die Führer zum Neuen waren Persönlichkeiten unterschiedlicher Prägung, gingen von abweichenden Voraussetzungen aus, wählten verschiedene Wege, die Haupt-Ziele waren gleich: der Wille zu neuer fester Form und die Überzeugung, daß nicht Wiedergabe eines Stückes Natur Sinn der Kunst sei, sondern selbstherrlich schöpferisches Gestalten, ein Gestalten innerer Anschauung; diese kann sich mehr auf die Bildform beziehen oder mehr auf das Aussprechen seelischer Werte, beides verbindet sich in verschiedenem Anteil. Leer und überflüssig gilt diesen Künstlern, was lediglich die äußere Erscheinung wiedergeben will. Zunächst schien die neue Form weniger wichtig als die grundsätzliche Veränderung im Schaffensvorgang: daß nicht der Eindruck eines vor Augen stehenden Stückes Natur gespiegelt werden, sondern daß innere Anschauung oder inneres Erleben des Künstlers Ausdruck gewinnen soll. So ist das Schlagwort Expressionismus für im einzelnen recht verschiedenartige Kunstformen der Gegenwart geläufig geworden; die Grenze wird von jeder Künstlergruppe, von jeder Vertriebstelle anders gezogen.

In Deutschland füllt man diesen Begriff, ähnlich wie die Bezeichnung älterer Richtungen, mit stärkerem Inhalt als in Frankreich, wo er fast als Wortspiel entstanden ist. Aus dem Wort Expressionismus wird vielfach wieder, wie früher aus dem Wort Impressionismus, eine Art von künstlerischem Glaubensbekenntnis abgeleitet, das alle Lebensgebiete umspannt.

Wir schicken einiges Allgemeine über die veränderte innere Einstellung der Künstler neuer Gesinnung voraus, bevor wir uns zur Betrachtung ihrer Bildform wenden.

Jedes Kunstwerk ist nur dann dem Beschauer zugänglich, wenn er sich auf die Absicht des Schaffenden einstellen kann und will. Die Schöpfungen der neuen Art rechnen auf Menschen von starker Innerlichkeit, die nicht das Kunstwerk mit der trockenen Wirklichkeit vergleichen, nicht damit zufrieden sind, ein Stück erlesener Malerei zu genießen, sondern die in aller Erscheinung, des Menschen wie des Tieres, der Landschaft wie des Stadtbildes, lebendiges Geheimnis ahnen, Offenbarung des großen Urrätsels alles Seins, und die im Kunstwerk ein Stück solchen Erlebens empfinden wollen. In dem mechanisierten Getriebe des bisherigen Europa, in der kapitalistischen Gesellschaft glaubt man nun die Herzenskühle zu sehen, an die sich der Impressionismus wandte, die seine Meisterwerke so hoch bezahlte; die Lehre des Impressionismus wies ja in der Tat Gefühl und Gemüt, Herz und Frömmigkeit aus dem Bereich der Malerei hinaus – wenn auch tatsächlich häufig starke Empfindung sich aussprach, etwa bei Liebermann.

Das Aufkommen dieser neuen Kunst geht den gewaltigen Erschütterungen und Umbildungen der staatlichen und sozialen Welt, die wir nun erlebt haben, kurz voraus, und man empfindet darin eine tiefere Verbindung. Die führenden Künstler der neuen Gesinnung, nicht allein in der Malerei, und die Freunde solcher Kunst, standen vielfach persönlich den neuen Strebungen und Hoffnungen in der Gesamtheit des geistigen und gesellschaftlichen Lebens nahe, sie fühlten ihr Schaffen als Wetterleuchten der Zukunft, die da kommen sollte, die äußerlich und vor allem innerlich das Dasein auf andere Bahnen bringen sollte.

Unter der steinharten Oberfläche des Erdballs glüht heiße Masse. In der kühlen Rinde haben sich vor Urzeiten die Elemente geschieden, neu verbunden; das grünende Leben wächst auf den alten scheinbar unvergänglichen Formen; im Magma des Innern sind die Stoffe wogend verschmolzen, festgehalten durch den Druck der steinernen Kruste. Wo sie aber undicht ist, wo

zwei große Erdschollen sich verschoben haben, daß eine tiefe Kluft zwischen ihnen aufreißt, da strömt heiße Lava hervor, himmelhohes Feuer, und alles Menschenwerk auf dem fest geglaubten Boden erscheint dann wie kindliches Spielzeug vor der Gewalt solchen Hervorbrechens.

Ähnlich im geistigen Leben der Menschheit: wo eine alte, harte und kalte Kruste die innere Glut verdeckt und unter ihrem Druck gefangen hält, da geschehen die Äußerungen des Geistes, die Gestaltungen der Kunst, auf fest bleibendem Boden, in kühler Gesinnung, neigen zu spielender Äußerlichkeit; lockert sich der Boden, so nimmt die Wärme zu, und wenn er aufreißt, bricht Feuer hervor. Vergleichbar dem Auseinanderbersten zweier großer Erdschollen die Zeit Grünewalds: eine alte Welt sinkt, eine neue steigt herauf. Und so wieder um die Wende zum neunzehnten Jahrhundert: zwischen den Trümmerstücken des zerissenen alten Bodens brennt die Flamme der Romantik empor. Dann kam die Reaktion, das Leben verkrustete wieder, der Boden wurde hart und kalt. Aber die glühende Masse darunter ward immer stärker und bewegter, die deckende Rinde immer dünner, immer schärfer gespannt – nun ist sie geborsten, eine Kluft aufgerissen, größer und breiter und tiefer als die früheren, und mit viel heftigerer Gewalt als je braust die Lohe empor; wie erlöst und andächtig stehen die Einen davor, erschrocken und fassungslos die Anderen.

Auch vor hundert Jahren schon war inneres Erleben zur Form gestaltet worden, aus der geistigen Haltung der Romantik heraus, durch Kaspar David Friedrich. Aber seine Kunst erscheint nur wie ein zartes Präludium zu der neuen Klangfülle, zu der Kühnheit der Harmonien, der Rücksichtslosigkeit der Dissonanzen, der Heftigkeit des Tempos, der Unruhe des Taktes, der Seltsamkeit der Instrumentierung und der Steigerung jeder Kraftentfaltung.

Die Form aber ist in dieser neuen Kunst mindestens ebenso wichtig wie der Ausdruck des inneren Gehaltes. Man darf sich da durch das Wort Expressionismus nicht irre führen lassen. Die Form ist anders gemeint als früher, und wer ganz auf den Impressionismus eingeschworen ist, spricht wohl von Auflösung oder Zertrümmerung. Tatsächlich ist die Form nicht nur

anders, sondern strenger als bei den Impressionisten, und darum herrischer. Wir brauchen darüber nichts Allgemeines zu sagen, vielmehr werden uns die einzelnen Werke lebendige Anschauung davon geben: das zarte und doch unlösbar feste Tongefüge bei Kirchner, die Klarheit und Verstrebung der Farbflächen bei Schmidt-Rottluff, die kristallhaft einheitliche Durchgestaltung der Bildschicht bei Feininger, der prachtvoll schwingende Rhythmus bei Marc, die fugenartige Ordnung in der auf den ersten Blick so regellosen Malerei Kokoschkas – in all dem scheint der Wille zur festen selbständigen Bildform lebendiger und kräftiger als bei den Impressionisten, ja deren Gemälde gelten den Jüngern der neuen Bildanschauung eher wie Zufalls-Ergebnisse, formlos: weil sie sich zu unmittelbar an die Tatsächlichkeiten eines gegebenen Natureindrucks halten, in Ausschnitt, Massenordnung, Farbe und Licht.

Beides, das Gestalten inneren Empfindens und das Bauen fester Form, steht im Gegensatz zum Impressionismus, ist aber nicht nur verneinend, auflösend, sondern eigenwertig und schöpferisch. Beides kann sich auf edle Ahnen berufen, geschieht aber leidenschaftlicher als früher und weiter abgelöst vom Gewohnten. Und beides ist die Ursache einer Erscheinung, die vielfach den Betrachtern den Zugang auch zu den kostbaren Werken dieser Art erschwert oder versperrt, das ist der Verzicht auf treue Wiedergabe der Erscheinung. Oder, positiv genommen: der Wille, das Naturgebilde selbstherrlich zu ändern, Kunstgebilde zu schaffen, die nicht der äußeren Wirklichkeit genau gleichen, sondern eigenen Formwert haben, die zugleich das Empfinden des in der Natur gefühlten Lebens, des in sie hineingefühlten persönlichen Lebens, um so zwingender aussprechen sollen.

In der älteren Kunst ist die Naturtreue sehr verschieden, aber nicht mit Absicht verneint. Die Betonungen wechseln. Den Künstlern der Sachlichkeit, wie Krüger oder Menzel, ist genaue Wiedergabe das höchste Ziel. Formkünstler denken anders, die Erscheinung strömt da in das gesetzmäßige Bildgefüge ein, aber sie brauchen der Wirklichkeit nicht Gewalt anzutun, denn sie schauen die Natur so wie es ihrem Kunstwollen entspricht, indem sie aus der Erscheinung ganz bestimmte Züge heraussehen, die ihnen die wesentlichen sind; was etwa Böcklin als das Wichtige und Darstellenswerte des Körpers, der Landschaft betrachtete, das fügte sich vollkommen als Gehalt in die

rhythmische Form seines Bildschaffens; bei ihm sogar mit Betonung der Richtigkeit des Einzelnen.

Der Impressionismus fordert dann mit Nachdruck Naturtreue, aber die Durchführung dieser Forderung entspricht zugleich seinem Streben nach guter Malerei; Einheit der zerlegten Farbe und des flimmernden Lichtes ist die Bildform, in ihr geht die Erscheinung auf; die ältere Sehgewohnheit, auf das Zeichnerische eingestellt, war von dieser rein malerischen Natur-Umsetzung zunächst befremdet, die Masse der europäischen Kunstliebhaber brauchte Jahrzehnte, bis sie glücklich umgelernt hatte. Die Wandlung im Kunstwollen und Verstehen-Sollen war so stark, daß man auch lehren und lernen mußte, es komme nicht auf den Tatbestand des Naturstückes an, sondern auf den Eindruck des Tatsächlichen und auf die persönliche Erfassung dieses Eindrucks durch den Künstler, und daß er nicht das Einzelne, sondern das Ganze zu übersetzen habe. Das gilt allerdings von jeder Art Kunst, aber die besondere Form des Impressionismus erhob doch stärkere Ansprüche an die Umstellung des Sehens als die Richtungen früherer Zeiten. So hat sich in den letzten Jahrzehnten der Kunstfreund daran gewöhnt, immer wechselndes Auffassen der Erscheinung zu sehen und zu verstehen, der persönlichen Art des Künstlers willig zu folgen, ja er erwartet in jeder Jahres-Ausstellung von jedem Maler neue und persönliche Umsetzung, macht sie sogar zum Maßstab seines Beifalls.

Der Expressionismus fußt, von der Seite des Empfangenden betrachtet, auf dieser Lockerung der Sehgewohnheit, auf der Willigkeit des Kunstfreundes, neue Natur-Umsetzung hinzunehmen und zu genießen, geht aber nun einen entscheidenden Schritt weiter, indem er an Stelle der Umsetzung die Umbildung und Neubildung gibt, die unmittelbare Beziehung zur Natur abbricht. Der Impressionismus hatte deutlich und laut verkündet, daß im Kunstschaffen das Naturgebilde durch das Ich hindurchgehe, nun aber bekommt dies Hindurchgehen einen anderen Sinn: es wird nicht mehr aus der Erscheinung das herausgesehen, was in die Bildform paßt, sondern die Erscheinung wird umgeschaffen zur Bildform. Die „Richtigkeit", sonst ein wichtiger Maßstab im Schaffen und Beurteilen, ist bedeutungslos geworden; ja es wird nun bei älterer Kunst als ein Hinweis auf innere Kraft und höhere

Gesinnung empfunden, wenn die Richtigkeit dem Ausdruck und der Form untergeordnet scheint. Die entscheidende Wendung vollzieht sich in der Kunst Cézannes: eigene Perspektive und, zum Teil noch kaum beabsichtigt, „Deformationen" in den Gestalten.

Genau genommen gibt es selbstverständlich in der Malerei überhaupt keine Richtigkeit, die Natur ist zu unendlich, um sich auf der Leinwand einfangen zu lassen. Jede Zeit, jede Geschmacks-Richtung löst aus der Unerschöpflichkeit der Erscheinung bestimmte Zusammenhänge heraus, die als Seh-Gewohnheit, als Stil, tatsächliche Geltung haben und, dem Schaffenden wie dem Empfangenden meist gar nicht bewußt, an Stelle der Wirklichkeit treten. Man braucht nur etwa weibliche Gestalten in Bildwerken der letzten Jahrhunderte durchzusehen: wie selten ist ein Körper anatomisch vollkommen richtig geformt. Aber die Übertreibungen und Fehler entsprachen immer der jeweiligen Vorstellung, der Mode, zu ihrer Zeit bemerkte man sie kaum, nahm sie dann mit freudiger Zustimmung als künstlerische Berichtigung der Natur, deren Absicht ihr im einzelnen Exemplar nicht rein gelinge. Die Expressionisten aber geben oft Schiefheiten des Knochengerüsts, Unstimmigkeiten der Maße, die an sich der allgemeinen Sehgewohnheit, so beweglich sie heute sein mag, doch stets befremdlich, ja zuweilen abstoßend erscheinen müssen. Es ist dann nicht eine mehr oder minder starke Übertreibung der Naturform in der Richtung, die vom Zeitgeschmack gewünscht wird, sondern eine bewußte und scharfe Absage an die Richtigkeit.

Stärksten Ausdruck inneren Empfindens und reinste Form gestaltete die Kunst des Mittelalters. Aber die Schaffenden und Schauenden lebten damals zwischen ganz wenigen Werken, die gleichartig auf Eines zielten; die Ausdruckskraft und Eigenschönheit der Form entwickelte sich in organischem Wachstum, und sie war nicht gestört durch nüchtern-unmittelbare Abbildung der Wirklichkeit. Meister späterer Zeiten, die nach starkem Ausdruck und selbständiger Form strebten inmitten einer Kunstwelt voller Kenntnisse von Anatomie und Perspektive, bogen die Erscheinung mehr oder minder um: Michelangelo, Tintoretto, Greco; bei Rembrandt ist die Entfernung vom Tatsächlichen weniger auffallend, weil nicht die Linie umgedichtet wird, sondern das Licht. Die Ausdruck-Sucher und Form-Sucher unserer Zeit aber sind um-

geben von dem Anschauungs-Reich, das in Jahrzehnten durch den Impressionismus ausgebaut und befestigt ist; und dazu wird der Großstädter von heute überschwemmt mit mechanischen Abbildungen der Wirklichkeit. Diese Abbildungsfülle wirkt quälend seelenlos, wie das ganze Getriebe unseres Maschinen-Zeitalters. Der Wille des Künstlers zum Ausdruck und der Wille zur eigenen Form erhebt sich aus all solcher äußeren Richtigkeit nicht nur als feinerer Ton, wie früher, vielmehr oft als Schrei. Die Erscheinung wird daher nicht bloß umgebogen, sondern auch vergewaltigt. Das gilt von einzelnen Naturgebilden, Menschen, Bäumen, wie von der Farbe und der Raumdarstellung, der Perspektive. Damit ist für die meisten Betrachter der einfachste und am nächsten liegende Maßstab genommen, den sie seit je anwenden, gleich ihren Vätern und Vorvätern, wenn sie vor ein Bildwerk treten, das doch zweifellos an Naturform erinnert.

Aber es lohnt sich, hier den alten Maßstab zeitweilig wegzulegen. Wir sagen das nicht zu denen, die längst mit heller Begeisterung dem Banner der Jugend folgen, sondern zu unseren Lesern, wenn sie noch befremdet vor dem Neuen stehen, und doch den Willen haben, seines Gehaltes teilhaftig zu werden; zu denen die nicht nur verängstigt vor die Kluft des geborstenen alten Bodens treten und klagend die Trümmer und den Brandschaden des Erdbebens betrachten, die vielmehr mit Hoffnung und Schaffensfreude am überall notwendigen Bauen teilnehmen und so auch die Formung neuen Geistes in der Kunst und die Geistigkeit neuer Form mit erleben wollen. Für sie heißt es, die altgewohnte Art der Kunstbetrachtung vor solchen Werken aufzugeben, nicht „Richtigkeit" zu erwarten, sondern die Form als selbständigen Wert zu sehen, das innere Erlebnis des Künstlers in ihr mit zu empfinden. Es gilt also nicht bloß sich von einer Augenschulung auf die andere umzustellen, sondern einer Wandlung zu folgen, die bis in die Wurzeln des Kunstschaffens hinein reicht, die ihm von Grund auf einen anderen Sinn gibt. Gewiß, wie die Absicht des Impressionismus, statt der Tatsächlichkeit den Eindruck zu geben, keineswegs an sich neu war, sondern nur in der Art und Schärfe ihrer Durchführung, so ist es auch mit dem Ziel der Expressionisten: inneres Empfinden in einer Bildform eigenen Rechtes zu gestalten, ist mehr oder minder der Sinn aller Kunst, ist in vielen früheren Schöpfungen das

Wichtigste gewesen, aber nicht mit so starker Betonung, mit so rücksichtslosem Hinweggehen über die Richtigkeit, selbst nicht bei Meistern wie Greco oder Marées: das Feuer brennt viel stärker als früher, und in ihm zerschmilzt alle gewohnte Sehform.

Weil dieser Riß so tief klafft, die Flamme so hoch emporlodert, Altes zerglühend und viele Beschauer blendend, deshalb geht es zu, wie bei jedem großen Umsturz: es gibt viel Gewaltsamkeit, viel unnötiges Zerstören von mühsam Aufgebautem, viel Tasten und Mißlingen, und auch viel Segeln unter falscher Flagge.

Die Malerei der Biedermeier-Zeit war schlicht und sachlich, ihr Handwerk erlernbar; wo der Funke des Genius fehlt, bleibt eben das gute Handwerk noch ein Wert, und so ist auch ein Bild zweiten Ranges aus jenen Jahren dem verwöhnten Auge des heutigen Betrachters nicht unangenehm, oft sogar erfreulich. Ein geistig hoch stehender Mensch unterhält sich lieber mit einem unverbildeten Handwerker oder Bauern als mit oberflächlichen Wesen der Gesellschaft.

Die Malerei des Impressionismus stellte höhere Ansprüche an den Künstler; sein Werk war nicht getan, wenn er tüchtig gelernt hatte und dann mit leidlicher Begabung arbeitete; eine gewisse Souveränität im Auffassen und Gestalten war nötig, um den Schöpfungen den Reiz zu geben, der durch Genauigkeit und Sachlichkeit, durch Fleiß und Liebe allein nun nicht mehr zu erreichen war. Was die großen Meister dieser Kunst schufen, wird stets zu den kostbarsten Werken der Malerei gehören, wenn auch durch die Veränderung des Kunstwollens in der Gegenwart zunächst die Aufmerksamkeit von ihnen abgelenkt sein mag. Die impressionistischen Bilder geringeren Ranges dagegen werden, ganz anders als die bescheidenen Werke älterer Geschlechter, in Vergessenheit sinken.

Noch strenger wird das Gericht der Zeit über den expressionistischen Schöpfungen walten. Diese Kunst will Ausdruck persönlichen Erlebnisses sein; Voraussetzung ihres Wertes ist darum der seelische Rang des Künstlers, die Feinheit und unbedingte Ehrlichkeit seines Empfindens, und seine Fähigkeit, das innere Erlebnis in äußere Form umzusetzen.

Dies kann sich nur selten so zusammenfinden, daß Ergebnisse dauernden Wertes entstehen. Was die vielen Mitläufer ausmünzen, im Augenblick blendend, muß schnell verrosten; nur weniges wird auch in späterer Zukunft gelten.

Bereits seit dem Beginn des neunzehnten Jahrhunderts wurde neben den Werken, die aus innerem Schöpferdrang hervorgingen, eine Fülle von Bildern für äußere Zwecke gemalt: viele davon sind trefflich gearbeitet, aber mehr und mehr sinkt der Stand in der Masse des Gemalten so tief, daß die Bezeichnung Kunstwerk nur noch äußerlich zutrifft. Durch den Impressionismus wurde die Trennung schärfer, wurde bewußt betont: Kunst um der Kunst willen sonderte sich von der Malerei für die Masse der Bürger, die von Bildern anderes verlangten. Nun ist, an etwas anderer Stelle, eine noch gründlichere Scheidung gekommen. Um die Kunst des Expressionismus verstehend zu empfangen, braucht es nicht nur wie dort den Kenner, der sich durch ein besonders fein veranlagtes und geschultes Auge aus der Menge heraushebt, es braucht vielmehr Menschen, die sich in ihrer ganzen seelischen Haltung von der durchschnittlichen Nüchternheit des Bürgers gesondert haben, die alles Geschehen mit wacher Inbrunst erleben, zugleich aber ein höchst reizsames Empfinden für den Ausdruckswert jeder Form mitbringen oder in sich ausgebildet haben. Es ist kaum zu erwarten und auch nicht einmal zu wünschen, daß die zehntausend Berufsmaler in Deutschland, so wie sie von den Meistern des Impressionismus schließlich einiges Handwerkliche übernommen haben, Helligkeit und breiten Strich, nun auch den Expressionisten auf ihren steilen und gefährlichen Pfaden folgen sollten; viel überliefertes Können würde dabei verloren gehen, und wahrscheinlich nichts innerlich Wertvolles gewonnen. Die Absage an das Übliche in Form und Gehalt ist viel schärfer als bei den Impressionisten; die Trennung zwischen dem, was nun Kunst im eigentlichen und höchsten Sinne sein will, und der Masse des Geschaffenen, die dagegen als Unkunst gelten soll, scheint nicht zu überbrücken. Wie sich dieser Riß einmal wieder zusammenziehen mag, das können wir wohl vermuten, aber noch nicht mit Sicherheit erwarten.

Der Impressionismus hatte die Welt für das Auge bereichert und eine Kunst der Malerei entwickelt, die in Cézanne die höchste Stufe der Kost-

barkeit erreicht; da ist der Geist ganz Materie geworden, die Materie ganz Geist, wie nie zuvor. Zugleich aber liegen in Cézannes Form die Ansätze zu den mancherlei Gegenbewegungen gegen den Impressionismus, vor allem zu neuem Bauen des Raumes und der Farbigkeit nach eigenem Gesetz.

Neben ihm van Gogh, neben der klaren Logik und dem attischen Geschmack des Franzosen die leidenschaftliche Empfindung des Niederländers; auch bei ihm ist die Materie Geist, jeder Farbenstrich ist Leben, aber nun stürmisches, brennendes Leben. Der Pinsel spielt nicht leicht und zärtlich über die Leinwand, sondern mauert und schlägt und zimmert feste Stücke hin, der Farbkörper scheint nicht in Schleiertänzen zu schweben, sondern er flackert und brennt, die Farbe ist nicht zart und duftig wie bei Cézanne, sondern in aller Erlesenheit von unerhörter Kraft. Man stand vor etwas ganz Neuem, anfangs Erschreckendem: nicht mehr ein genießerisches Betrachten licht blühender Erscheinung, sondern Ausbrüche stürmischen Empfindens, das in jedem Pinselstrich zittert. Der Impressionismus hielt sich an das Sichtbare, stellte das Seelische zurück, selbst da, wo es uns Menschen das Wesentliche der Erscheinung ist und bleiben wird. Bei van Gogh ist umgekehrt alles beseelt, nicht bloß die Menschen, auch Pflanzen und Wolken, ja selbst Tisch und Stuhl, und so wirkt das Leben in seinen Bildern überall stark und leidenschaftlich, oft auch unheimlich.

Von anderer Seite her trug die Kunst des Schweizers Ferdinand Hodler dazu bei, die Seh-Form des Impressionismus zu entwerten, besonders in Deutschland, wo seine Werke große und allgemeine Beachtung fanden. Statt der zarten Auflösung der Linien, Flächen und Töne ein Zeichnen in festen Strichen, eine straffe Ordnung klarer Formstücke, kräftiger Farben; alles Nebenwerk so sehr vereinfacht, daß oft nicht die Erscheinung gegeben wird, sondern gleichsam Formeln der Dinge. Die menschliche Gestalt ist wieder entscheidend im Bildgedanken; ihre Bewegung Träger starken Ausdrucks; dieser Ausdruck ist das Wesentliche, er durchlebt auch außer der Bewegtheit der Figuren alle Form, den Lauf der Linien und die Fügung der Flächen.

Wichtiger noch wurde für die neue Kunst ein Norweger, Edvard Munch, besonders durch seine früheren Gemälde, Radierungen und Holzschnitte. Auch in ihnen sehen wir nicht die Form-Auflockerung impressionistischer Art, viel-

mehr einheitlich wirkende Flächen, von schwingenden, stark sprechenden Linien umgrenzt, sie sind geladen mit Ausdruck; aber es ist nicht die einfache Kraft und urwüchsige Empfindung Hodlers, sondern seltsamere Stimmungen. Entschiedener noch als bei ihm entfernt sich Zeichnung, Farbe und Lichtgang von der unmittelbaren Wiedergabe der Wirklichkeit, nach der man sonst damals strebte. Um so zwingender ist die innere Belebtheit aller Bildteile, jeder Linie und Fläche, und das Zusammenwirken der Ausdrucks=Werte. Es besteht nicht ein ruhender Ausgleich zwischen Form und Gehalt wie bei Hodler, und die Form soll nicht so sehr einen für sich bestehenden, geschlossen festen Bau bilden, sondern ihr wesentlicher Sinn liegt darin, daß sie dem Ausdruck dient: ihr Wert im Einzelnen ist die Beseeltheit und im Ganzen die Verstrebung zu der erregenden Gespanntheit, in der uns merkwürdiges Erlebnis vermittelt wird.

Die National=Galerie besitzt kein Gemälde von Munch, Hodler, van Gogh; früher wurden sie zu Ankäufen und selbst Geschenken nicht zugelassen, heute reichen unsere Mittel nicht mehr aus. Doch wird durch Leihgaben wenigstens zeitweilig und wechselnd Anschauung von ihrer Kunst gegeben.

Neben diesen Meistern, deren Schaffen noch mit der gegenwärtigen Entwicklung unmittelbar verknüpft ist, wirken auch Künstler vergangener Zeiten. Hatte sich der Impressionismus eine besondere Ahnentafel zurechtgemacht, Frans Hals etwa und Velazquez, oder unter den neueren Deutschen Schadow, Krüger und Menzel, so vollzieht sich nun wieder im Rückblicken eine völlige Umstellung. Nicht auf die auswählende oder streng sachliche Wiedergabe der Erscheinung kommt es an, sondern auf selbständige Bildform und Gestaltung inneren Empfindens, und mit schärfster Strenge wird die Ehrlichkeit der Gesinnung gerichtet. Die linienreine Kunst des frommen Mittelalters glänzt wieder auf, Dürers Stern verbleicht ein wenig – so stark sein Empfinden war, man fühlt sich gestört durch sein Streben nach wissenschaftlicher Durchdringung des Schaffens – und Grünewalds lodernde Kunst wird auf den höchsten Altar erhoben. Unter den Deutschen des neunzehnten Jahrhunderts erscheint vor allen Marées verehrungswürdig, dessen Bildform nicht aus dem Naturausschnitt entwickelt ist, sondern vom künstlerischen Willen geschaffen; zugleich aber haben seine Werke etwas Schwebendes, Rätselhaftes, bei aller

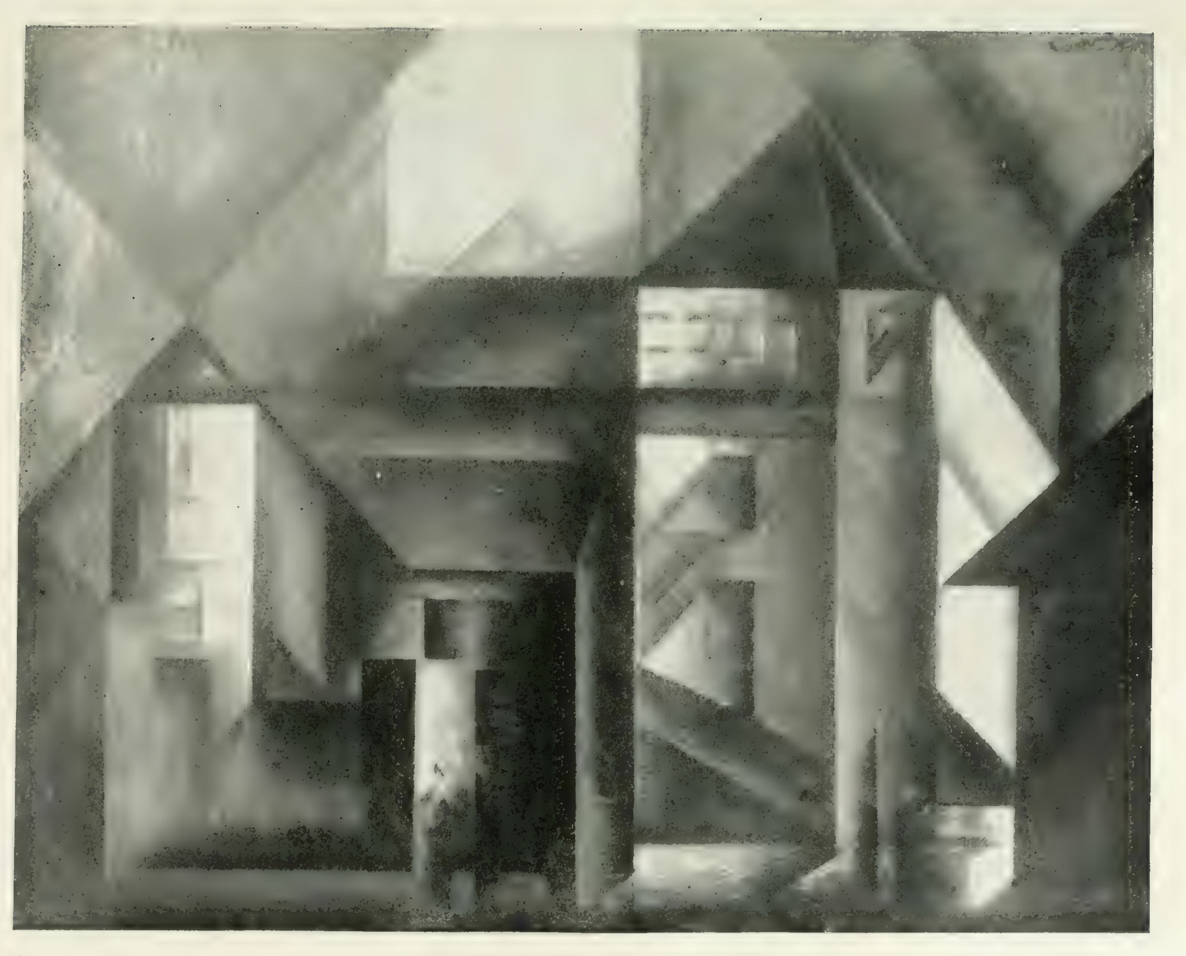
Gesetzmäßigkeit der Form ein Geheimnis in ihrem Klingen, das uns mit immer neuem Zauber bannt. Der Wert seiner Bilder ist noch nicht ausgeschöpft, wenn wir sie mit der Wirklichkeit vergleichen, wenn wir uns an Rhythmus und Farbigkeit erfreuen, wenn uns bestimmte Zustände oder Schicksale des Menschen-Daseins ergreifen, sondern es lebt in ihnen, unfaßbar und doch wirklich, ein tieferes Sein.

Wir wenden uns zunächst zu einer Reihe von Malern, bei denen die Bildform am weitesten von der tatsächlichen Erscheinung eines gegebenen Stückes Natur abweicht. Wenn ihre Richtung in scharfer, logischer Ausprägung auftritt, wird sie als Kubismus bezeichnet. Hier ist der Widerspruch gegen den Impressionismus am schärfsten, das Mitgehen für viele Betrachter am schwierigsten.

Voraussetzung ist da, wie bei manchen anderen Strömungen gegenwärtiger Kunst, daß dem Schaffenden und dem Empfangenden die Bildform wichtiger ist als die Wiedergabe der Erscheinung. Wer vor ein kubistisches Gemälde mit der Erwartung tritt, ein Stück Natur möglichst treu abgemalt zu finden, den überkommt Lachen oder Entrüstung.

Der Ansatz dieser Formentwicklung liegt in der Flächenauflösung des späteren Impressionismus. Sie führte in logischer Ausbildung zur Formel des Neo-Impressionismus – Aufsplitterung der Flächen in kleine gleichartige Stückchen ausgesprochener und leuchtender Farbe – und, in leichtem Gegenspiel, zu der freien Grazie des Matisse – Sammlung der Farbe zu geschlossenen, in sich leicht bewegten Farbflächen. Außerdem aber rief sie, nach altem psychologischem Gesetz, den vollständigen Kontrast hervor, der um so schärfer ausfiel, je weiter jene Auflösung gediehen war. Eine leise Ankündigung davon sehen wir schon bei Cézanne: räumlich klare Winkelung kleiner Flächen. Das wird nun wieder mit französischer Logik weiter entwickelt – in Worten auch bereits durch Cézanne – bis zur letzten Folgerichtigkeit, da die Malerei der Gegenwart, vom Anspruch der breiten Beschauer-Menge abgelöst, nicht mehr die Hemmungen hat wie zu früheren Zeiten.

Wenn in manchen Gemälden des späten Impressionismus Umriß und



1 *Feininger*



2

Marc

Oberfläche der Dinge in der Allgemeinheit von Luft und Licht aufgehen, so wird nun gerade die Gestalt des Einzelnen zum Gegenstand der Bildformung. Die wichtigste unter den mancherlei Spielarten des Kubismus geht dahin, daß unbestimmt sphärische Rundungen der Natur-Erscheinung im Gemälde zu Ebenen zerlegt werden mit klaren, gradlinigen Begrenzungen; diese Flächen setzen sich in deutlich scharfen Winkeln gegeneinander, und so entstehen kristallartige Gebilde. Weiterhin werden diese Gebilde in Beziehung zu einander gesetzt, wieder scharf gegen einander gewinkelt, ihre Achsen begegnen sich nicht nur, sondern sie durchkreuzen sich, wie in einer verwickelten Kristalldruse. Die ganze Bildfläche wird in dieser Art einheitlich durchgeformt, alle Linien, Ebenen, Winkel, Achsen bilden einen in sich ruhenden Zusammenhang. Die Raumschicht bleibt daher schmal, auf Tiefengliederung wird verzichtet; ja es ist durch allerhand Gegenwirkungen dafür gesorgt, daß man nicht sieht, ob die an einander stoßenden Flächen zurück führen oder sich dem Auge entgegen heben.

Mit solcher Durchformung der Oberfläche hängt eine neue Rhythmisierung des Bildganzen zusammen. Die kubischen Formen erstrecken sich nicht nur, wie wir eben sagten, als geschlossene Folge über die gesamte Fläche hin, sondern sie stehen außerdem in einer ganz festen und strengen rhythmischen Ordnung. Die Bildvorwürfe des reinen Impressionismus entstanden als Ausschnitte aus der Erscheinung; ein Zurechtrücken, wo es geschah – in Deutschland weniger wie in Frankreich – sollte jedenfalls nicht als künstlerische Absicht wirken. Auf vielen Landschaften dieser Art sehen wir eine durchaus ungleiche Gewichtsverteilung der Massen, die Flächen scheinen ohne bindendes Gesetz im Bilde zu stehen, so wie die Zufälligkeit der Natur sie bot. Man genießt das Leuchten und die Zartheit der Farbe, die Lebendigkeit der Malerei, aber der Rahmen könnte schließlich auch da oder dort anders verlaufen.

Bei Marées bezieht sich das Bildgesetz des Rhythmus auf Formkomplexe: Gestalten, Bäume – bei den Kubisten dagegen auf Einzelteile der Erscheinung, in die sie gleichartig zerlegt wird. Die Komplexe werden daher zerbrochen; ein Turm etwa wird geknickt, ein Kopf zerschoben: die so entstehenden Schnittstücke der Naturgebilde werden kristallartig geformt, und diese nun gleichwertigen Teile fügen sich zum strengen Rhythmus.

Die Farbe entspricht natürlich der zeichnerischen Stilisierung. Sie hat in Ausdehnung und Stufe keine unmittelbare Beziehung zur Wirklichkeit: ihre Ausdehnung ist durch die Flächen-Umgrenzung der kubischen Gebilde bestimmt, ihre Stufe und Sättigung durch den Rhythmus des Bildganzen. Die Gesamthaltung der Farbe bewegt sich zwischen bräunlich-grauer Tonigkeit und stärkster Pracht.

Ansichten von Gruppen scharfkantiger Gebäude, Stilleben mit hartgeformten Gegenständen kommen dieser Bildabsicht am meisten entgegen, doch malen die Kubisten auch Landschaften und Tiere, menschliche Gestalten und Köpfe.

Unter den deutschen Malern der Gegenwart, die aus einem Formgrundsatz des Kubismus schaffen, ist der begabteste Lyonel FEININGER, spät erst zur Malerei gekommen, ursprünglich Musiker. Das strenge Klanggefüge Bachscher Musik erfüllt ihn beim Arbeiten. VOLLERSRODA (Abbildung 1), eine Gruppe von Gebäuden, zeigt die Logik seines Formwillens, die doch zugleich dem Ausdruck inneren Empfindens dient. Nicht jeder wird ihr folgen können oder wollen, und auch wer ihr folgt, wird nicht glauben, daß dies nun der Weisheit letzter Schluß bleiben werde, so wenig wie etwa der Neo-Impressionismus. Wer jedoch der Absicht des sehr ernst ringenden Künstlers sich nicht verschließt, wird in dem Spiel der Linien und Flächen, in der Wahl und Ordnung der Farben, in dem äußerst sorgfältigen Vortrag fesselnden Reiz finden, und darüber hinaus in der strengen Musik dieser Form einen merkwürdigen Klang vernehmen, eine feierliche Stimmung.

Nicht so logisch scharf, stürmischer, bewegter, ein großes Hauptwerk des im Krieg gefallenen Franz MARC, „DER TURM DER BLAUEN PFERDE" (Abbildung 2). In dieser Benennung ist angedeutet, daß es sich um einen Bau von Form und Farbe handelt, nicht um Wiedergabe eines Stückes Natur. Der hochbegabte Maler war ein Freund und Kenner der Tiere, ihres Wuchses, ihres Wesens. Seine früheren Bilder sind in der Weise des Impressionismus gemalt, von überzeugender Treffsicherheit. Dann verließ er diese Art, stellte Gestalt und Bewegung der Tiere in die Schärfe kristallhafter Form und rhythmischer Bildordnung ein. In unserm Gemälde ist der kubistische Grundsatz nicht streng durchgeführt, andere Regungen aus dem Kunstwollen



3 *Seehaus*



4 *Nauen*

der Gegenwart spielen mit hinein. Viel weich schwingende Linien, in denen sich sein Temperament besonders glücklich aussprach. Durch das Gefüge der Linien und Flächen klingt starke Farbe, reich und rhythmisch, unabhängig von der Naturnachbildung. Die Empfindung für das Wesen des Tieres und die Selbstherrlichkeit des Bildgesetzes verbinden sich zu seltsam prächtiger Melodie.

Auch Paul SEEHAUS, eine viel versprechende Begabung, wurde ein Opfer des Krieges, in früher Jugend. In seinem kleinen Bild, MAGDEBURGER DOM (Abbildung 3), bleibt er dem Natureindruck näher als Feininger, und die Farbigkeit ist nicht ernst und schwer, sondern blühend und leuchtend. Vielleicht darf man darin einen Ausdruck rheinischen Lebensgefühls empfinden.

Während die Auflockerung der Farbfläche, die wir etwa in Monets Gemälden beobachten und die in seinen letzten Werken immer weiter geht, durch den Neo-Impressionismus verstandesmäßig durchgeführt wird, so strebt die andere Bewegung, mit Cézanne beginnend, auf verschiedenen Bahnen nach stets festerer Bindung der Erscheinung, bis zu dem strengen Rhythmus der Kubisten. Dort eine wissenschaftlich gestützte Ausbildung der Farbenzerlegung, hier eine mathematisch geartete Durchgestaltung des Räumlichen. In beiden Richtungen, der formelhaften Weiterführung wie der formelhaften Verneinung des Impressionismus, wird der malerische Vortrag sorgfältig gehandhabt, aber es fehlt jener Reiz der guten Malerei, wie man sie bis dahin verstanden hatte, und wie man sie vermutlich auch weiterhin verstehen wird, so lange mit dem Pinsel auf Leinwand gemalt wird. Der Neo-Impressionismus ist eine letzte Folgerichtigkeit, ein Ende; der Kubismus die Umkehrung, geschichtlich zu verstehen und zu würdigen als Durchgang und Erziehung zu neuer Formanschauung und Bildgestaltung. Pablo Picasso, der in Paris wirkende Spanier, ein Apostel des Kubismus, zeichnet bereits ab und zu wieder Gegenständliches, bekennt sich zu Ingres, dem strengen Klassizisten.

Die Form-Aufgaben der gegenwärtigen Kunst, die wir einmal als Klärung und Kräftigung der Farbe, besonders in der Matisse-Schule, gestellt sehen, dann als Verfestigung und Rhythmisierung des Räumlichen, im Kubismus,

diese Aufgaben sucht Heinrich NAUEN, der Rheinländer, selbständig zu lösen, in unermüdlich strenger Arbeit. Durch zahllose genaue Studien macht er sich die Naturerscheinung zu eigen, die jedem Bildvorwurf zu grunde liegt, klärt sie dann jedoch ab zu scharf umgrenzten Flächen leuchtender, edler Farbe. Diese Flächen sind meist spitzwinkelig in einander geschoben, und sie fügen sich zu einem festen Rhythmus durch das Bildganze hin. Unser STILLEBEN (Abbildung 4) zeigt kostbar erlesene und gegeneinander klingende Farben, in weich bewegtem Vortrag; der Bau des Ganzen freilich, ein seltsames Nebeneinander, läßt mehr die Aufgabe der Flächen-Rhythmisierung erkennen als ihre Lösung, um die Nauen noch ringt, hie und da bereits mit überzeugendem Gelingen.

Dagegen führt nun eine andere Linie zu immer freierer Lockerung und Bewegtheit des Farbkörpers. Größte Kühnheit und stärkste Begabung und freieste Selbständigkeit entfaltet auf diesem Wege Oskar KOKOSCHKA. In unserer Sammlung hängt eines seiner Hauptwerke, DIE FREUNDE, gemalt 1918 (Abbildung 5). Es läßt sich wohl kaum ein größerer Gegensatz der Malerei denken als zwischen dem festen Gefüge starrer Formen in Feiningers Bild und dem erregten Tanz leuchtender Farbflecken bei Kokoschka. Viele Besucher mögen zunächst von der krausen Gesamterscheinung befremdet sein. Eingehendere Betrachtung des Malwerks – in Kokoschkas jüngsten Gemälden ist es breiter, weniger gelockert – wird in seine Meisterlichkeit und Durchlebtheit hineinführen. Wir treten nahe vor die Leinwand und sehen uns das Farbengewirk ganz im Einzelnen an, beginnen etwa bei dem Kopf der Frau, links. Zunächst stehen auf der Leinwand dünn hingestrichene zarte Töne, dunkel und hell, von Schwarz bis zu feinem Maigrün. In den oberen Schichten des Malkörpers sammelt sich der Vortrag dann allmählich zu selbständig wirkenden Pinselstrichen von verschiedener Farbe, Stärke, Richtung; in außerordentlich freier Umsetzung geben sie, zusammen mit den darunter liegenden Tönen, die Form und die Farbe des Gesichts. Wir betrachten genau das Ornament dieses Stückes Malerei, das Übereinander der Schichten, das Gegeneinander der Pinselzüge, das Inein-



5 *Kokoschka*



anderklingen der Farben – zur üblichen Vortragsart verhält es sich etwa wie zu einfacher Wolkenbildung das fesselnd reiche Schauspiel, das man besonders am Meer gegen Abend sehen kann: wenn zahlreiche in sich zusammenhängende, aber doch durchbrochene Wolkenschichten sich über einander bewegen, alle verschieden in Farbe und Durchleuchtung, die oberste Schicht am mildesten und weichsten. Und wir geben uns nun dem merkwürdig erregenden Reiz hin, die Beziehung dieses Stückes Malerei zur Erscheinung der Wirklichkeit zu empfinden.

An Hals und Brust der Frau wird das Netzwerk der Pinselstriche bewegter, ihr Schwung freier, ihr Relief kräftiger, ihre Farbigkeit leuchtender. Hie und da Streifen von kostbarem Rot; entsprechend wird auch das Grün, der Gegenpart zum Hautton, stärker. Wieder vergleiche man dies glühend-lebendige Farbengewirk mit der Erscheinung der Wirklichkeit, wie etwa die Tonunterschiede der Hauptflächen – am Hals, über dem Brustbein, den Schlüsselbeinen – sich geltend machen, gleich Verschiebungen der Tonart in reich-bewegt dahinklingender Symphonie. Dann kommt das prächtig strahlende Violett des Kleides, in breiteren Flecken gemalt; am Ärmel anders als an der Brust und wieder anders in dem Mitteleinsatz. So ruhig der Ton im Ganzen scheint, so lebendig auch hier seine Entstehung – oft sieht man fünf, sechs Schichten übereinander – und so unerschöpflich reich das Leben der Farbe. Ein solches Stück wirkt nicht für sich allein, Steigerungen kommen von nah und fern; hier gleich rechts von dem Violett ein schmaler Streifen leuchtenden Blaus. Es lockt unseren Blick fort, nach oben, nach rechts.

Hat man sich so vor diesem ruhigsten Teil der Bildfläche in das Leben des Malwerks hineingesehen, in das vielschichtige und doch klare Übereinander, in das rastlose Gegeneinander der schmalen und breiten, senkrechten und wagrechten, ruhig lagernden und frei schwingenden Pinselzüge, in das äußerst verwickelte Sich-Kreuzen, Sich-Begegnen, Sich-Steigern der Farbwerte, den Wechsel von matten und leuchtenden Tönen, von Warm und Kalt, so gehe man nun weiter, nach rechts hin, wo der Farbentanz immer erregter wird.

Der Kopf der Halbfigur vorn – der Künstler selbst – ist ganz dünn gemalt, breite einfache Flächen reicher milder Farbe, nur einige Züge hellen Rotes schwingen kräftiger auf ihnen hin; stärkster Gegensatz dazu der Kopf

rechts darüber — der Dichter Hasenclever — aus schmalen Pinselstrichen meist kräftigen Reliefs gebaut, gelbbraun und sehr viel Grün. Die Schulterfläche an beiden Gestalten ähnlich, hell bläulich im Ganzen; sieht man genauer zu, so findet man eine fein überlegte Unterscheidung zwischen den einzelnen Noten, die jeden der beiden Akkorde zusammensetzen; in der vorderen Fläche alles etwas schärfer und kräftiger, besonders die blauen Züge, in der zurückstehenden weichere Klänge, ein wenig gedämpft, mehr grau: der Künstler erstrebt, hier wie auch sonst, die Raumwirkung rein durch das farbige Gebilde. Weiter noch ist solcher Abstand zwischen dem vorhin betrachteten Gesicht der Frau und dem lichtfarbig glattflächig gemalten Kopf der Dienerin in der Tür.

Rechts von der Büste des Malers die stärkste Farbigkeit: die Fruchtschale — prachtvolles Rot, leuchtendes Blau am Teller-Rand; etwa in der Bildmitte die herabhängende Hand des Dichters und die Hand der Frau mit dem Glas. Zwischen ihnen spielt äußerster Gegensatz: die Hand des Mannes hart modelliert, die Fingerglieder scharf abgesetzt, kräftiges Gelb und Weiß, starkes Relief; die weibliche Hand weich in der Form, von rosiger Farbe, glatt und dünn gemalt, nur die beleuchteten Teile heben sich zart als kostbares Rot aus dem umgebenden Dunkel heraus; viel schwarzer Grund liegt hier frei.

So gehe man nun Stück für Stück der Malerei nach, überall ist die Farbigkeit von größtem Reichtum, auch wo sie, im ganzen gesehen, zurückhaltend ist; im einzelnen immer stärkste Glut, prangende Töne und überraschend reizvolles Zusammenklingen. Wer kunstgewerbliche Dinge erfinden will, der kann sich hier unerschöpfliche Anregungen für nie gesehene Farben-Gebinde holen.

Hat man sich bei naher Betrachtung des Einzelnen in das Leben der Farbe hineingesehen, und tritt nun wieder etwas zurück, so bemerkt man, daß die scheinbare Willkür des Einzeltanzes in Wahrheit wohl geordnet ist. Wir wiesen schon auf die farbige Beziehung der beiden Schulterflächen hin; man kann von ihnen nach verschiedenen Richtungen die bläulichen Töne weitergehen sehen, sich verstärkend und sich verlierend. Ähnlich zieht Braungelb in mannigfachen Abständen und Abstufungen, aber doch als einheitliche Folge wirkend, durch das Bild hin. Dazwischen kleinere Zusammenhänge, wie das Rot-Schwarz der Frauenhand mit dem Glas, im Gesicht des Malers weiter-

klingend. So lösen sich verschiedene Tonfolgen, matte und leuchtende, warme und kalte, heraus, immer neue, die sich als führende und geführte ordnen, das ganze farbige Leben gliedern. Außerdem verschlingen und durchsetzen sich diese Tonfolgen aufs mannigfachste. Man sehe zum Beispiel, wie sich in dem bärtigen Kopf des Dr. Neuberger das Braun und Gelb seiner erhobenen Hand mit dem von links kommenden Grün und Blau begegnet.

Tritt man dann noch weiter zurück, so vereinfacht sich alles: die beiden Halbfiguren der Mitte trennen sich von einander, der Tisch stellt sich wagrecht dazwischen, das scheinbare Wirrsal fügt sich zu ruhiger Festigkeit des Raumgebildes; die Farbe klärt sich in überraschender Weise, das Spiel der Kontraste und die Verschlingung der Tonfolgen wird planvoll einheitlich.

Nichts ist verkehrter als sich durch das Schlagwort Expressionismus zur Vorstellung von einer geschlossenen Richtung verführen zu lassen. Es gibt keinen größeren Gegensatz der Anschauung und Absicht als zwischen Kokoschka und den Kubisten. Das Gemeinsame ist der Wille zur frei geschaffenen festen Bildform — denn auch Kokoschkas lockere und scheinbar wilde Malerei ist klar geordnet, höchst geistvoll durchkomponiert. Kokoschka verehrt die großen Meister der Malerei, aber vorbildlich sind ihm nicht die Franzosen und die Italiener, sondern vor allen Altdorfer, und in Rembrandts Wunderwerken liebt er die unerhört feine und nie auszuschöpfende Fugierung der Farbenzusammenhänge, die vielstimmig von Fläche zu Fläche geht, in den späteren Werken von Pinselstrich zu Pinselstrich.

Wie die Farbe, so ist bei Kokoschka auch der Strich von höchster Lebendigkeit, selbst in den scheinbar unbetonten Teilen: das Malwerk ist an jeder Stelle von Leidenschaft durchpulst; sie lebt in jedem Stück des Farbkörpers, in jedem Pinselzug.

Diese vulkanische Erregtheit hängt zusammen mit dem Sinn des Schaffens: nicht Herstellung eines in sich ruhenden Gebildes, eines Gegenstandes der für sich besteht, eines kleinen Kosmos, vom Künstler hervorgebracht und nun eigenes Leben führend — sondern wir fühlen in allem das gestaltende Ich des Künstlers noch am Wirken, das Können und Spielen, die Erfindungsfülle und Erregung; man möchte sagen, das Gebilde ist von seinem Schöpfer noch nicht entlassen, es formt sich vor unseren Augen, unser Sinn wird aufgerufen, es

mit zu schaffen, in die Spannung des Schaffens einzutauchen, in ihr mit zu leben und mit zu bilden.

Im echten Kunstwerk gestaltet sich persönliches Leben zur Form. Vor Kokoschkas Bild erfaßt uns dieser Vorgang mit besonderer Stärke; erregter und erregender als in anderen Werken klingt uns die Geistigkeit des Künstlers überall entgegen. Und das Mittel ihrer Äußerung ist die Malerei. Darum ist es hier durchaus notwendig, daß der Betrachter Malerei als Malerei zu sehen vermag. Wer an unmittelbaren Vergleich mit der Erscheinung gewöhnt ist, oder an edle Linie oder kubischen Rhythmus, dem bleibt der Reichtum dieser Schöpfung verschlossen: das Malwerk ist hier der alleinige Zugang zum Geist des Künstlers. Schließt er sich auf, so umfängt uns ein Anderes, das wir etwa bei Manet nicht finden: eine merkwürdige innere Glut – und dies ist nun der heiße Kern, aus dem jenes vulkanische Flackern hervorbricht. Kokoschkas Schaffen ist nicht ein beschauliches Sich-Versenken in die Erscheinung, nicht ein ruhiges Ausgestalten gesetzmäßiger Bildform, sondern ein leidenschaftliches Ausleben des Ich; Erscheinung und Bildform sind wie Dinge und Räume an denen die Flamme hinzüngelt, die sie prasselnd durchloht, seltsam Einzelnes heraushebend, farbig erleuchtend, Anderes verzehrend, zerglühend. Nicht die Dinge und Räume sind das Schauspiel, sondern das Lohen des Feuers.

Zu Raum und Farbe kommt als wesentlicher Wert der Ausdruck der Köpfe und die Stimmung im Ganzen. Und man empfindet, daß nicht eins dem andern dient, daß nicht die Malerei den Ausdruck geben soll, sondern daß alles zusammen entsteht, in einer visionär wirkenden Schaffensspannung.

Der Impressionismus hatte die Kunstfreunde schon daran gewöhnt, daß im Bildnis die Auffassung des Künstlers das Entscheidende sei, nicht das Familien-Urteil, nicht das Gesetz des Salons. Die hervorragenden Impressionisten malen nicht wahllos Bildnisse nach den Zufälligkeiten der Bestellung, sondern lieber suchen sie selbst, oder auch die Leiter öffentlicher Sammlungen, bedeutende Persönlichkeiten aus, an denen sich ihre Kunst betätigen soll – zunächst meist unter heftigem Widerspruch der Betrachter-Menge.

Von den so geschaffenen und durchgekämpften Voraussetzungen aus geht

nun die Bildniskunst des „Expressionismus" entschlossen weiter. Daß die Dargestellten nicht so erscheinen sollen, wie sie sich vor der Gesellschaft, im Spiegel, sehen möchten, das ist schon durch den Impressionismus erledigt; aber es kommt nun auch nicht mehr auf die äußere Erscheinung an, die dieser wiedergab, wobei er sie oft künstlerisch bereicherte durch Sonderwirkungen des Lichtes, das über die Einzelheiten der Form hinspielt. Das Schaubare erscheint nicht mehr als Wert an sich, seine Wiedergabe nicht als Aufgabe der Kunst. Die Erfassung und Darstellung des persönlich Seelischen bleibt allein übrig, aber sie wird außerordentlich gesteigert.

So macht sich auch hier jener Verzicht auf „Richtigkeit" geltend. Der Sinn dabei ist, durch die Umbildung, durch die Verstärkung ausdrucktragender Teile, durch die Unterdrückung anderer, das Seelische des Dargestellten zu gestalten, nicht so wie es sich jedem Betrachter zeigen mag, sondern so wie es ein fühlsam-ahnender Dichter sieht, dessen Blick nicht das Äußere der Formen beobachtet, sondern ihren Sinn errät, bis in das Wesen hineinblickt, das sich in ihnen ausprägt; und ein Dichter, dessen eigene Seele loderndes Feuer ist. Nicht Wiedergabe der gefestet vor den Mitbürgern erscheinenden Persönlichkeit, sondern Bloßlegung ihrer geheimsten Seelen-Sonderlichkeit. Das gelingt um so besser, je mehr dabei die innere Melodie des Malers in seinem Gegenüber widerklingt. Nimmt der bedeutende impressionistische Künstler nicht unbesehen den Auftrag jedes reichen oder hoch gestellten Bürgers an, so ist der Expressionist noch wählerischer, er kann nur Menschen malen, die ihn fesseln, die ihm wesensverwandt erscheinen, die ihr Sein, ihr Leiden oder Sehnen mit gleicher Stärke empfinden.

Oskar Kokoschka ist der reizsamste Bildnismaler dieser Art. Seine Köpfe sind Erlebnisse, wie für den Künstler, so für den verstehenden Betrachter. Die seelische Spannung ist meist sehr stark; wir sind nicht mehr im sicheren Hafen des wohlgesetzten Bürgers, sondern auf der stürmischen See einer kühnen und aufbegehrenden Jugend, voll drängender innerer Erregtheit. Auch die Hände nehmen teil am Ausdruck, während sie bei den Impressionisten als Stilleben gemalt wurden. Köpfe wie Hände wollen darum auch nicht als unmittelbare Wiedergabe von Wirklichkeiten gesehen werden, und wer in seiner Vorstellung solchen Vergleich zieht und danach ein Gemälde

beurteilt, für den bleiben Kokoschkas Bildnisse falsch und erschreckend. Die Kluft zwischen der alt-gefesteten bürgerlichen Welt und den Trägern bewegteren Lebensgefühls, zwischen der allgemeinen Seh-Gewohnheit und der neuen Ausdrucks-Form, diese Kluft ist hier vorausgesetzt. Wer aber dem Maler zu folgen vermag, der fühlt sich von seinen Bildnissen seltsam gefesselt und angezogen, erlebt darin die Feinnervigkeit des Künstlers, deren Kurve auch bei leisen Reizen weit ausschlägt, erlebt sie in der merkwürdigen Umsetzung zu Formen und Farben, die durch ihre Abweichung vom gewohnten Sehbild das seelisch Ungewöhnliche vermitteln.

Unser Gemälde, die Freunde, ist nicht eigentlich als Bildnisstück gemeint, sondern mehr als ein Beieinander von Menschen verschiedenen Geblütes, und vor allem als Malwerk. Es gibt also nicht einen vollen Begriff von seiner Bildniskunst. Immerhin, wenn man sich in die Form der Malerei hineingesehen hat, wird man erkennen, besonders bei dem bräunlichen Kopf des Dichters Hasenclever, daß hier nicht nur die Mittel anders sind als früher, vielmehr auch die Auffassung des Menschen, daß nicht die äußere Erscheinung an sich wiedergegeben werden soll und das innere Sein nur soweit es sich in ihr dauernd und gleichsam öffentlich ausgeprägt hat, sondern daß der Künstler die geheime Wesenheit zu erfassen sucht und das gegebene Formgebilde nur benutzt, um das von ihm erfühlte seelisch Wesentliche auszudrücken, selbstherrlich Einzelnes weglassend, oder betonend und entgegen der Richtigkeit verändernd. Der Ausdruck in der Haltung, im Mund, namentlich aber im Blick, ist von einer Besonderheit und Stärke, die sich fesselnd einprägt. Es ist ein Ausdruck, wie er diesem Kopf in Augenblicken innerer Spannung, visionären Schauens eigen ist. Voll merkwürdigen Lebens auch die herabhängende helle Hand und die dunklere auf dem Tisch, mit dem eigentümlich gebogenen Daumen.

Nun eine dritte Linie — wir greifen hier nur weniges Starke aus dem reich blühenden Leben gegenwärtiger Kunst heraus, dem Bestand unserer Sammlung entsprechend, der aber immerhin heute schon von wesentlichen künstlerischen Kräften eine zureichende Vorstellung gibt.



Pechstein



7 *Schmidt-Rottluff*

Einige sächsische Maler hatten sich zu einer Gruppe zusammengeschlossen, die sich „die Brücke" nannte. Sie standen in schroffem Gegensatz zum Impressionismus, malten in großen, fest umgrenzten Flächen stärkster Farbe, ein wahrer Schrecken für die damalige Seh-Gewohnheit. Inzwischen hat sich das Sehen der Kunstfreunde wesentlich umgestellt, aber auch die Maler der „Brücke" sind zumeist von dem ursprünglichen Trompetenklang ihrer Farbe zu einer weicheren, oft äußerst verfeinerten Malerei gekommen. Außerdem haben sich die einzelnen Persönlichkeiten allmählich in ihrer besonderen Art entwickelt, während ihre früheren Werke einander recht nahe standen.

Max PECHSTEIN, der zeitweilig dieser Gruppe angehörte, hat bei seinem ersten Auftreten den größten Schrecken erregt, ist aber am frühesten auch weiteren Kreisen der Kunstfreunde und Sammler genehm geworden. Eine Schöpferlust von gewaltigem Maß und unversieglicher Fülle ist ihm eigen. Die Zahl seiner Gemälde und seiner graphischen Arbeiten ist außerordentlich, Berge von Zeichnungen bezeugen sein unaufhörliches Schaffen, die Leichtigkeit seiner Hand, die Beweglichkeit seiner Einbildungskraft. Auch in unserer Sammlung findet man eine Auswahl von Blättern, die eine andeutende Vorstellung von der Vielseitigkeit und Freiheit seines Zeichnens gibt. Seine Gemälde sind groß und mächtig angelegt, Ur-Sinnlichkeit in den breiten Flächen und vollen Klängen der Farbe.

Unsere beiden umfangreichen BLUMENSTÜCKE (Abbildung 6) lassen die Vereinfachung gegenüber dem Impressionismus in die Augen fallen: wenige Farben schlichter Art, kräftige Striche um die einzelnen Flächen herum, der Vortrag fast derb, bald in fest zusammenhängenden Stücken, bald leichter, den Malgrund kaum deckend. Das Ganze weit entfernt von der Zartheit der Impressionisten; aber die schmückende Wirkung und der Eindruck des Maler-Temperamentes sehr stark. Vor diesen Bildern, die nur einen begrenzten Ausschnitt aus Pechsteins reich strömendem Schaffen bezeichnen, hat man den Eindruck, daß seine Begabung voll sich ausleben würde, wenn er große Wände zu bemalen hätte: darauf weist die schlichte Flächenordnung, die voll tönende Sprache der Farben, der Verzicht auf die Feinschmeckerei der älteren Richtung im malerischen Vortrag.

Sehr stark ist die Farbe in der Landschaft von Karl SCHMIDT-ROTTLUFF, DORF AM UFER (Abbildung 7), 1913; die Erscheinung zu ganz scharf umrissenen Stücken zusammengefaßt, in denen die Farbe prächtig strahlt. Der Verzicht auf unmittelbare Naturwiedergabe, wie sie der Impressionismus gelehrt hatte, ist deutlich und entschlossen. Nicht die „Richtigkeit" der einzelnen Formen und Töne ist erstrebt, sondern der Ausdruck des Stimmungs-Erlebnisses vor diesem Stück Natur, umgesetzt in ein Gebilde von Flächen und Farben, das seine eigene leuchtende Schönheit hat und in ihr die Empfindung des Künstlers dem Betrachter vermittelt. Aus früherer Zeit das kniend-gebeugte NACKTE MÄDCHEN (Abbildung 8), in großen Flächen gesehn und mit den starken, reinen Farben der Umgebung zu einer prachtvoll-reichen Bildeinheit gestaltet.

Beispiel für die Verfeinerung der Farbe innerhalb dieser Gruppe ist die KÖLNER RHEINBRÜCKE (Abbildung 9) von E. L. KIRCHNER, der ebenfalls früher in großen Flächen kräftigen Klanges gemalt hat. Wir sehen uns den Farbkörper an, beginnen etwa in der Ecke oben links: Blau, mit all dem Reiz, den ein starkes, klares Blau hat. Aber es ist nicht, wie bei Böcklin, ein Stück glatter Farbe, dessen Herstellung man nicht versteht, sondern man sieht dem Werden des Farbkörpers zu; in großen, schrägen, locker aneinander gereihten Zügen fährt der Pinsel über die Leinwand, ein wenig an bestimmte Teile in späteren Gemälden des Marées erinnernd. Dies Blau nun kommt, leicht abgewandelt, in kleinen Flächen an verschiedenen Stellen des Bildes vor, dazwischen Grau, ins Violett spielend: das Gestänge der Brücke. Auch diese Farbe geht ziemlich gleichmäßig durch das Bild, wie ein Gitter über dem Blau, und mit erlesenem Geschmack zu ihm gestimmt. Dann aber, in diesem rhythmischen Farbgefüge, die roten Räder einer Lokomotive und ein leuchtendes Rosa: ein zierliches Dämchen. Ältere Berliner Maler hätten vor solchem Rosa als süßlich gescheut; und so auch vor dem Farbenklang als Ganzem. Noch mehr aber vor der offensichtlichen Absage an die „Richtigkeit" der Zeichnung, in der Perspektive wie in der Wiedergabe des Einzelnen, etwa der Eisenpfeiler. Die Wirkung der riesigen Senkrechten und der zurückführenden, mächtig sich wölbenden Bogenlinien, diese fast unheimliche Eisenstraße, darin vorkommend die kleinen Figürchen,



8 *Schmidt-Rottluff*



9 *Kirchner*

und dann das Gefüge der Farbflächen — das war die Auslösung des Bildgedankens. Das Augenerlebnis des Malers enthält zugleich einen seltsamen Stimmungswert, aus beidem gestaltet er die Form.

Ein anderer Eindruck ist in dem STRASSENBILD (Abbildung 10) zu einem Gedicht aus Flächen und Farben umgesetzt: Gedränge bewegter Gestalten, viel dunkle Töne, umgeben und durchsetzt von leuchtenden Farben ungewöhnlicher Art und Abstufung, in feiner Gewichtsverteilung; sie sind an jeder Stelle des Gemäldes von eigentümlichem Reiz; man beginne etwa mit dem Damenhut und Umgebung oben links, breite strahlende Flächen, merkwürdig zusammenklingend; und so geht es weiter in eigentümlichem Takt durch das ganze Bild hin. Ebenso lebendig-erregend der Vortrag: der Malkörper ist ganz leicht auf die Leinwand gebracht, in breitem, lockerem Strich, in dünner, einheitlicher Schicht. Klarheit und Merkwürdigkeit der Farbe verbindet sich mit der Klarheit und Reinheit des Handwerks.

Es ist bei diesen Gemälden nicht nur der Geschmack in der Farbenordnung neu, der Zusammenhalt der wenigen Töne durch das Bild hin, ihre klare Umschriebenheit in festen Flächen, der leichte, spielende Vortrag; es ist auch auf Wesentliches verzichtet, was bis dahin Ziel der Malerei war: das Licht herrscht nicht mehr über die Farbe, der Künstler geht nicht all den Feinheiten seines Webens nach, und die Luft schließt nicht die Dinge zu einer übergeordneten Einheit zusammen. Auch die Zeichnung und die Verhältnisse des Räumlichen halten sich nicht an die Wirklichkeit. Es ist nicht der Sinn des Bildes, den Eindruck eines gegebenen Stückes Natur in der augenblicklichen Abstimmung durch Luft und Licht scharf zu erfassen und wiederzugeben, nicht eine „Impression" zu malen; vielmehr gibt das gesehene und empfundene Stück Wirklichkeit dem Künstler lediglich die Anregung, aus eigener Gestaltungskraft ein geschlossenes Gebilde von farbigen Flächen zu schaffen, in dem sich seine innere Vorstellung von Farbenklang und Flächenrhythmus formt, und zugleich das persönliche Empfindungs-Erlebnis vor dem Stück Wirklichkeit.

Wir haben die Stadtansicht von Feininger kennen gelernt, mit dem dunkel klingenden Ausdruck. Dann die merkwürdige Stimmung des starkfarbigen Uferdorfes von Schmidt-Rottluff. Leiser tönt die innere Melodie, und reicher

zugleich, in der Landschaft von Erich HECKEL, FRÜHLING (Abbildung 11), während des Krieges in Ostende gemalt, zurückgehend auf einen Jahre voraus liegenden Eindruck, an der Flensburger Föhrde. Schon diese Art der Entstehung, aus dem Schatz innerer Vorstellung heraus, ist völlig verschieden von der Absicht der Impressionisten, die – wenigstens grundsätzlich – angesichts der Natur malen. Auch ihre Werke sind und bleiben freilich wertvoll nur dann, wenn die Wiedergabe des Tatsächlichen in den Rahmen einer Bildanschauung eingeht, die im Geist des Schaffenden vorgeformt ist, angeboren und geschult: der Organismus des farbigen Malwerks ist da die Form; wo sie fehlt, bleibt nur Verstandesmäßiges, ohne künstlerischen Wert. Die Füllung dieser Form geschieht aber nicht von innen heraus, sondern aus dem unmittelbaren Eindruck eines Stückes Natur.

Die Beziehung des Einzelnen auf die Wirklichkeit wird nun noch mehr entwertet, durch jene Absage der Neueren an die Richtigkeit; die tatsächliche Erscheinung geht nur so weit in den Zusammenhang der Bildgestaltung ein, als sie dem Ausdruck des inneren Erlebnisses dienen kann. Aber, wie wir vorhin andeuteten: es kommt darauf an, ob das Empfinden des Künstlers wertvoll genug ist, daß wir uns ihm hingeben mögen, und ob er imstande ist, sein Empfinden in malerische Form umzusetzen. Beides wird noch seltener zusammentreffen als die Voraussetzungen für den großen impressionistischen Künstler.

Wer Naturwiedergabe im Einzelnen erwartet, wird vor Heckels „Frühling" zunächst von der Darstellung des atmosphärischen Vorgangs befremdet sein: wie die Sonnenstrahlen so scheinbar kindlich streifenhaft gemalt sind. Sieht man näher zu, so gewahrt man eine Feinheit und einen Reichtum der Malerei, die nichts weniger als kindlich sind. Die Farbe ist zart aufgetragen, in größeren Zügen, die sich leicht begegnen und kreuzen. Man gehe die Fläche des Meeres durch, von einer Seite zur anderen: Blau und Grün erlesener Art; und ganz köstlich, wie die Farbe des Wassers von den Sonnenstrahlen durchsetzt wird, Stückchen für Stückchen sehe man sich da hinein, immer neue Reize feiner hoher Noten und merkwürdiger Intervalle tun sich auf; Grün und Gold in den kleinen Baumkronen vor dem Meer, und oben im Gewölk vielfältiger Reichtum milderer Töne. Wer an ältere Sehform, Farbigkeit, Malweise gewöhnt ist, der lasse sein Auge immer und immer wieder von Farb-



10

Kirchner



11 *Heckel*

fläche zu Farbfläche gehen, gebe sich immer wieder dem edlen Ton jeder Saite und ihrem merkwürdigen Zusammenstimmen hin: zarter und fester stets wird ihn dies Klingen fesseln.

Impressionistische Landschaften erscheinen daneben kühler und matter. Bei anderen neuen Werken, etwa der Matisse-Schüler, Purrmann, Oskar Moll, finden wir ähnliche Leuchtkraft, aus dem Gegeneinander klarer Flächen reiner edler Farbe kommend. Das ist aber hier nicht das Wesentliche, nicht der Sinn des Bildes, der Grund seiner Entstehung. Es ist vielmehr das Erlebnis vor der Natur, das Empfinden ihres rätselvollen Seins, in der Bildform gestaltet.

So das Segelboot mit dem Stück blauen Wassers darum – das ist nicht bloß beobachtet, sondern empfunden. Oder man sehe die windgebeugten Bäume: auch in ihre Bewegung ist ein Etwas gebannt, das man mit Worten nicht aussprechen kann, das zugleich ein Teil im Leben der Gesamtform ist. Die groß geschwungenen Linien vorn, in jenen Bäumen verklingend, führen den Blick mit starkem Zwang über die letzte Hügelwelle hinweg, auf die freie Weite hinaus, wo Farbe und Glanz ist und Leben, unter den segnenden Strahlen der Sonne. Nicht Wiedergabe des Tatsächlichen ist erstrebt, handwerklich-fleißig oder genial-leicht, sondern Ausdruck des ehrfürchtig-keuschen Ergriffenseins vor der Natur. Jede Form lebt, jede Farbe, jede Linie. Eine Lebendigkeit steigert die andere. Und so beseelt sich allmählich Teil für Teil dem empfänglichen Betrachter, und dann verweben sich all diese Lebendigkeiten zu dem ergreifenden Geheimnis des Ganzen, das empfunden ist in der Seele eines andächtigen Menschen, zur Form gestaltet durch die seltene Begabung des Malers.

Die innere Beseeltheit ist in diesem Gemälde echt und schlicht. Andere Maler neuer Richtung springen uns mit ihrer „Seele" sozusagen an den Kopf. Aber dann ist es gewöhnlich nicht echte Empfindung, sondern eine gesuchte oder gar nachgeahmte Erregtheit. Solche Bilder wird man späterhin vermutlich nur als Zeugnisse eines traurig erschütterten Zustandes der europäischen Geistigkeit betrachten; das bescheidene Gemälde Heckels dagegen, aus ehrlicher persönlicher Empfindung in gutem Handwerk gestaltet, wird lebendig bleiben, wo es fein empfindenden Menschen vor Augen kommt.

Mit ganz anderen Mitteln als Kokoschkas Bildnisse wirkt Heckels SELBSTBILDNIS, 1919 gemalt (Abbildung 12), aber ein Grundsätzliches ist das Gleiche wie dort: daß nicht eine möglichst genaue Wiedergabe der Erscheinung gesucht wird, durch Linie oder Farbe, sondern in frei geschaffener fester Bildform eine Gestaltung des inneren Wesens, wie es vom Künstler erfühlt wird, hier also des eigenen Wesens.

So ist in diesem Selbstbildnis der Kopf nicht eine Abbildung des Tatsächlichen, nicht ähnlich im üblichen Sinn, ja die Zeichnung folgt nicht einmal den allgemeinen, uns so geläufigen Formen eines menschlichen Kopfes, vielmehr sind sie stark umgebildet, mehr noch als bei Kokoschka. Man sieht, daß sich der Künstler mit der Anschauung des Kubismus auseinandergesetzt hat: die Oberfläche des Gesichts ist in einfache, meist nahezu ebene oder nur wenig gebogene Flächen zerlegt, die sich in ausgesprochenen Linien schneiden, in scharfen Winkeln gegen einander stehen. In gleicher Art der Oberflächen-Gestaltung hat Heckel ausdrucksstarke Figuren in Holz geschnitzt, und das mag seine Anschauung in dieser Richtung noch besonders geschärft haben.

Das Formgebilde gewinnt in der kubischen Stilisierung eine erregende Lebendigkeit. Jede Linie in der Natur, jede Flächen-Richtung und Biegung können wir als Kraftäußerung empfinden, wie es sich schon im Sprachgebrauch zeigt: wir reden von starken Steigungen, von heftigen oder schwachen Krümmungen und so fort. Im menschlichen Körper und im Gesicht sind die Wirkungen aller Formen so sehr in einander gespannt, daß sie sich zum größten Teil ausgleichen. Indem nun hier bestimmte Linien, Flächen, kubische Gestaltungen aus dem weichen Ineinander der Natur herausgelöst, hervorgehoben werden, wirken die in ihnen beschlossenen Kraftladungen mit einer ganz anderen Lebendigkeit. Etwa wie wenn man von einem reichen Gewölbe den „Kräfteplan" sähe, eine Zeichnung all der Drucklinien und Druckverstrebungen, der Kraftrichtungen und Kraftverbindungen; nur daß hier das Formgebilde nicht errechnet, sondern erfühlt ist, daß es sich nicht an den Verstand, sondern an die Empfindung des Betrachters wendet.

Mit der zeichnerischen Umbildung der Form geht die vielfache Abstufung der braunen Töne zusammen, und der lebendige Wechsel der Lichtwerte.

Die Linienkräfte, die in dem Kopf gespannt sind, wirken in der Umgebung



Heckel

12



13 *Heckel*

weiter, in den schrägen Flächen, den vielerlei starken, spitzwinklig sich schneidenden Kanten der Dachstube. Die braune Gesichtsfarbe wird von einem reich geteilten Echo aufgenommen, und das Blau der Augen klingt in zarten Noten darüber hin.

Dies Ornament von Linien und Winkeln, Flächen und Farben ist nun nicht nur Träger abstrakter Formkräfte, sondern vor allem Ausdruck starken seelischen Gehaltes.

Eng in dem niedrigen Raum die schlichte Büste, der mächtige Kopf, ruhig und gerade. Der Kopf eines Arbeiters. In früheren Zeiten stellten sich Künstler wohl gern als genießerische Renaissance-Menschen dar, mit Locken, wehendem Halstuch, Samtjacke; etwa Feuerbach, in lässig gefälliger Haltung, die Zigarette in der Hand. Rembrandt malte sich in seiner Jugend als vornehmen Edelmann, mit goldener Kette, oder das Sektglas schwingend; später als schlichten Handwerker, ernst und innerlich – ganz wie der Sinn seines Schaffens sich gewandelt hatte. Und so ist Heckels Selbstbildnis kennzeichnend für die Einstellung der neuen Kunst: nicht Lieferung von Schmuck- und Wertstücken für das reiche Bürgerhaus ist die Absicht, sondern Gestaltung seelischer Werte. Das Auge schaut nicht kühl prüfend, beobachtend heraus, oder gar in selbstgefälliger Daseinsfreude, sondern wir fühlen die Tiefe und den Reichtum ernsten Empfindens, das in diesem Kopf lebt und dem wir bereits manche kostbare Gestaltung verdanken. So ist das Bild gleichsam eine Verkörperung des neuen Kunstwollens; und indem wir in der Absicht der jungen Kunst unserer Tage einen Teil der Verinnerlichung erkennen, die nach der oft leeren Äußerlichkeit der vorausgegangenen Zeit auf allen Gebieten des seelischen Lebens erwacht, mag uns dies Gemälde zugleich als ein Sinnbild der sich anbahnenden Vertiefung in der geistigen Gesamtentwicklung erscheinen.

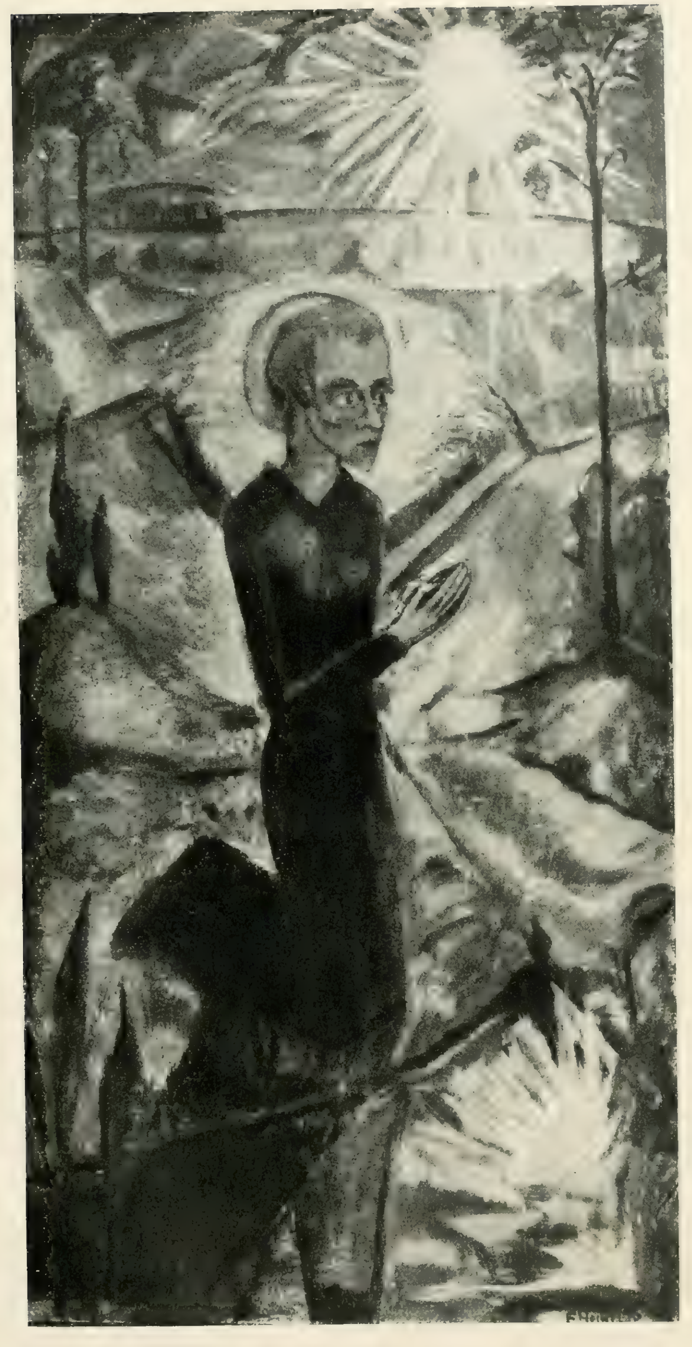
Wie in den anderen Regungen neuen Lebensgefühls, so haben wir hier noch ein Ringen vor uns, ein Ringen um Form und Ausdruck; gewiß wird der Künstler bei seinen bisherigen Ergebnissen nicht stehen bleiben, aber dies Ringen erweckt gespannten Anteil.

Als Leihgaben sind noch zwei Figurenbilder Heckels ausgestellt, beide im Kriege für soldatische Weihnachtsfeiern entstanden. Die MADONNA ÜBER DER SEE (Abbildung 13), 1915 in Ostende für eine Matrosenabteilung in

wenigen Stunden gemalt, auf zwei an einander geknüpften Zeltbahnen, vom Künstler selbst durchaus nur als rasche Gelegenheits-Arbeit betrachtet: Maria mit dem Kinde, das einen Anker hält, unten auf den Wellen ein Boot mit Matrosen, ein Rahmen von Engelköpfen, Tieren und Blumen. Der braune Ton der Leinwand ist vielfach offen gelassen, trägt die wenigen Farben; kräftige Linien vollenden die Gestaltung: mit schlichten Mitteln ist die Vision hingestellt.

In dem Schwung und der Innerlichkeit gotischer Bildwerke fühlt die neue Kunst eine ihr im Tiefsten verwandte Beseeltheit; und so hat sich auch die Schriftstellerei mit Inbrunst der Gotik gewidmet. Hier sehen wir ein Zeugnis echt empfundener Beziehung zur Form und zum Geist des dreizehnten Jahrhunderts. Der „gotische Schwung" der Gestalt, das Überwiegen des Kopfes über den Körper, und in dem Kopf wieder das Überwiegen der Teile, die als Träger des Seelischen empfunden werden, über die „sinnlichen" Formen — all das erscheint nicht übernommen, sondern nur angeregt durch jene Werke des Mittelalters, aus ähnlicher Empfindung frei geschaffen. Die Zeichnung des Antlitzes ist mit wenigen reinen Linien gegeben, in ihrem Zug und im Ausdruck von hohem Adel. Der Kopf des Kindes, bei den alten Bildwerken harmlos lächelnd, ist hier sehr ernst, fast wie eine Klage der Kreatur wirkend. Der heitere Rahmen gleicht aus. Das Beiwerk ganz fern der „Richtigkeit"; Maßstab und Gestaltung des Wolkengrundes, der Wellen, des Bootes lassen all diese Dinge nur als Sinnbilder erscheinen, der Haltung des Ganzen entsprechend, und zugleich sind sie Ornament, die Flächen zwischen Gestalt und Rahmen belebend. Auch in der Farbe. Die grünen Wellen unten geben ein feines Gegengewicht zu den Tönen um das Madonnenhaupt. Hier sammelt sich die Farbe zu starker Kraft, das rote Haar, die grünen Heiligenscheine. Es sind merkwürdig leuchtende Farben, wie in gotischen Glasfenstern. Sie vollenden die Wirkung des Ganzen, das visionär-unwirklich ist und dabei doch optisch-zwingend, gleich jenen Meisterwerken des Mittelalters.

DIE BETENDE (Abbildung 14) von 1916 ist der Teil eines Weihnachts-Dreiblattes, das gleichfalls im Kriege für Soldaten gemalt wurde. Hier ist nun die Fläche ganz mit Farbe gefüllt, die Farbenordnung höchst reizvoll als Ornament; eine strahlende Sonne oben vor blauem Himmel, die sich unten als Spiegelung wiederholt; dazwischen ein aufs reichste gestuftes Grün, das in



14 *Heckel*



seiner merkwürdigen Durchleuchtung wieder an den Zauber glühender Glasmalereien erinnert. Die Gewichtsverteilung im Bilde, die Symmetrie zwischen oben und unten, die Ordnung um den Brennpunkt herum, ist bezeichnend für die neue Art des Aufbaus, weil sie von der inneren Vision ausgeht. Inmitten kniet, von den schmalen Senkrechten bescheidener Bäume und Pflanzen leise begleitet, die schmächtige Gestalt, mit hochgestirntem Kopf; darin kleine Form, knapp und scharf gezeichnet, aber große leuchtende Augen. Man sieht bei allem den Verzicht auf Richtigkeit, die Maßverhältnisse im Körper wie im Kopf entsprechen nicht der Natur, nicht der Möglichkeit, in der ein menschliches Geschöpf leben kann.

Wir haben hier ein Beispiel für jene Absage an die Wiedergabe des Wirklichen, von der wir wiederholt sprachen. Aber ein gutes Beispiel: nicht aus Willkür sind die allbekannten und animalisch-zweckmäßigen Formen und Maße verändert, sondern im Dienste des Bildsinns, der künstlerischen Absicht. Diese Gestalt betet; doch sie ist nicht ein Modell mit gefalteten Händen, vom Künstler abgemalt, sondern aus innerer Vorstellung geschaffen, und diese Vorstellung richtete sich nicht zuerst auf eine plastische oder malerische Form, sondern sie war ein Erfülltsein von einem besonderen Fühlen, und dies Fühlen strebt nun zur sichtbaren Darstellung. So dient das Körperliche dem Ausdruck, man könnte versuchen, jeder Verschiebung der Linien und jeder Veränderung der Maße nachzurechnen, warum sie sich so dem Künstler ergeben haben. Diese Gestalt betet, mit einer Inbrunst, einer Hingegebenheit, einer Losgelöstheit von allem Irdischen, von Zeit und Raum, wie wir es nur in seltenen Visionen gotischer Meister sehen; das Körperliche ist gleichsam durchleuchtet von dem Erhobensein der Seele in den Glanz einer körperlosstrahlenden Welt. Dies Beten ist nicht ein formelhaftes Bitten um etwas, das später vielleicht gewährt wird, sondern es ist Erfüllung zugleich. Das vielenttäuschte Ich des feinnervigen Menschen flüchtet sich aus den Härten unserer mechanisierten Zeit und aus den Grausigkeiten des Krieges in eine lichte Sphäre fern aller Greifbarkeit. Man versteht, daß ein Bildwille, der solchen Zielen zustrebt, die Wiedergabe von Tatsächlichkeiten weit hinter sich läßt, man versteht aber zugleich, daß hier ein Weg gegangen wird, den nur wenige zu gehen vermögen, und der auch diese wenigen nicht immer zum Ziele führen kann.







